

# El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601

## *The Inca Embraces Evangelization: The Juego de la Sortija and Spiritual Conquest in the Baroque Festival in Honor of Saint Mary of Guadalupe in Potosí, 1601*

---

BEATRIZ CAROLINA PEÑA NÚÑEZ

Hispanic Languages and Literatures  
Queens College (CUNY)  
65-30 Kissena Blvd., QH 100. Queens, New  
York 11367. Estados Unidos  
beatriz.pena@qc.cuny.edu

RECIBIDO: 30 DE ABRIL DE 2016  
ACEPTADO: 13 DE JUNIO DE 2016

**Resumen:** Partiendo de la cualidad teatral del juego de la sortija llevado a cabo en la Villa Imperial de Potosí en 1601, se estudia este torneo en el marco de la fiesta en honor de Santa María de Guadalupe de Cáceres. Después de considerar la relevancia de este festejo y de su relato colonial, se abordan las características generales de la celebración potosina y del juego de la sortija como evento lúdico. Se revisa el fenómeno de la *invención* como la conjunción del concepto defendido por el caballero participante en la justa y el programa iconográfico desarrollado para respaldarlo. Finalmente, de los cuatro cuadros o invenciones presentes en este juego de la sortija, se selecciona el último para examinar cómo se emplearon personajes y entidades de significación religiosa ancestral para fomentar el sometimiento de los indígenas andinos al cristianismo.

**Palabras clave:** Fiesta. Teatralidad. Juego de la sortija. Potosí colonial. Fray Diego de Ocaña. Invención festiva.

**Abstract:** Based on the theatrical quality of the juego de la sortija (game of the ring) held in the Imperial Villa of Potosí in 1601, this paper studies this tournament as part of the festival in honor of Saint Mary of Guadalupe from Cáceres. After addressing the relevance of discussing both this celebration and its colonial account, I explain the general characteristics of the festival as well as of the juego de la sortija. I also review the phenomenon of *invención* as the combination of a notion championed by the knight participating in the tournament and the iconographic program that he develops to support such concept. Finally, out of the four invenciones represented at this early seventeenth-century juego de la sortija, I choose to analyze the fourth in order to determine how characters and entities of ancestral religious significance were portrayed to further the cause of Christian conversion of Andean indigenous peoples.

**Keywords:** Festival. Theater. *Juego de la sortija*. Colonial Potosí. Friar Diego de Ocaña. *Invención* in festivals.

Fiesta y teatro se hermanan en los eventos religiosos de Potosí en septiembre de 1601. Según consta en la narración de estas festividades, se escenificó entonces, al menos, una obra teatral: la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, de fray Diego de Ocaña (c. 1569-1608); pero no es a esta obra dramática, pieza teatral indiscutible, a la que este estudio se dedica. Más bien se dirige aquí la atención al hecho lúdico preponderante en el relato de la fiesta: el juego de la sortija. Se trata de un torneo desplegado en el texto en cuatro cuadros complejos, cuyos componentes espectaculares dotan cada uno de una enorme teatralidad. Aun cuando carecen de parlamento fijo, los caballeros participantes en la justa encarnan roles, llevan vestuarios y accesorios espléndidos, defienden un pensamiento y guían sus acciones por el contenido de un cartel de desafío, publicado quince días antes del torneo. Todos estos elementos se hallan amplificados con cortejos numerosos, carros triunfales, personajes alegóricos, fuegos artificiales y motes copiados en folios que se entregan al público. Esta exhibición, en donde los límites entre la realidad y el teatro se difuminan, celebra el primer aniversario de la entronización del retrato de Santa María de Guadalupe de Cáceres en la iglesia franciscana de la Villa Imperial de Potosí.

Después de abordar la procedencia y la importancia del relato de esta fiesta potosina y de tratar algunos de sus datos y aspectos más generales, pasaré a comentar el juego de la sortija. Me concentraré, finalmente, en el último de los cuatro cuadros del torneo, integrado en las fiestas consagradas a renovar el fervor hacia la imagen pictórica guadalupense. Se busca determinar de qué manera la trama, los personajes, las acciones, los aparatos escénicos y el final del conflicto planteado en esta sección de la justa contribuyen al objetivo monárquico y eclesiástico de la conversión indígena. Se selecciona en particular el cuadro final, dejando de lado los otros tres, pese a su relevancia, no solo por la carencia de espacio en estas páginas, sino porque este segmento inscribe participantes y personajes indígenas con actuaciones importantes en el hecho dramático. Admito la limitación epistemológica de esta separación forzada, pues, ciertamente, el programa iconográfico y escénico de cada sección de una festividad se diseña para trabajar en conjunto y producir un significado central (Aercke 24). Relativo a la fecha, debe indicarse que nos aproximamos a una festividad en el umbral del siglo XVII, apartada sesenta y nueve años de la invasión castellana del Tawantinsuyu, por lo que su estudio como evento influyente en el proceso aún temprano de aculturación indígena resulta pertinente.

¿Qué relevancia tiene abordar un episodio de esta celebración religiosa desde la perspectiva colonizadora? La fiesta es un fenómeno social de alcance masivo e integrador. Siempre va henchida de “una pluralidad de contenidos –artísticos, religiosos, políticos, ideológicos– íntimamente compenetrados”. Tanto en Europa como en América su trascendencia se comprende “como vehículo excepcional” para “la propaganda y difusión de los principios ideológicos que debían justificar” y legitimar las instituciones regidoras (Pérez del Campo/Quintana Toret 9). Revisar este caso potosino tal vez contribuya a dilucidar cómo se aprovechó el ambiente de exultación colectiva para transmitir en el Nuevo Mundo los principios de jerarquización, obediencia y subordinación, definidores de la sociedad barroca (Pérez del Campo/Quintana Toret 17).

En lo que compete a la cristianización, sabido es su gran impacto en la alteración de los esquemas culturales prehispánicos de las múltiples naciones amerindias. Sabine MacCormack destaca que la conversión forzaba a los indígenas “a aprender nuevos modos de expresión religiosa y a experimentar una transformación profunda de pensamiento, sentimiento y acción, todo lo cual equivalía a adquirir una identidad diferente” (101; mi traducción). Por otra parte, la teatralidad y la instrumentalización del fasto (Bonet Correa 47) contrastan con otros métodos represivos para combatir la resistencia religiosa como la prisión, la muerte, los castigos corporales, la destrucción privada y pública de objetos vinculados a las religiones ancestrales, y hasta con otras estrategias menos violentas –pero severas y aun asfixiantes para individuos con otros sistemas de creencias– como el sermón eclesiástico, por ejemplo. En definitiva, me propongo examinar cómo se emplea en un caso concreto la plataforma festiva para promover el sometimiento indígena al dogma católico.

#### EL RELATO DE LAS SOLEMNIDADES

El autor de la narración de la fiesta potosina es fray Diego de Ocaña, un jerónimo enviado al Nuevo Mundo desde el antiguo Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, en Extremadura. Su misión consiste en coleccionar limosnas destinadas a la manutención del santuario español, para lo que debe reactivar y promover en Indias la advocación de esta Virgen cacereña. De todos los lugares del inmenso virreinato del Perú visitados por fray Diego, la Villa Imperial de Potosí constituye el punto donde sus objetivos pecuniarios

se cumplen con mayor éxito. Gracias a la explotación de las ricas minas de plata del entonces célebre Cerro Rico, los bolsillos de muchos devotos de la Morena de Cáceres (la madera de la talla original o *vera efigie* de Extremadura es oscura) se abren en esta ciudad con facilidad. De hecho, de los seis años de estancia en las regiones australes, el jerónimo permanece en Potosí –con visitas breves a otros puntos de la Real Audiencia de Charcas– al menos la mitad de ese periodo: desde julio de 1600 hasta junio de 1603 (Peña 375-77). Su permanencia prolongada se explica tanto por el dinero y los lingotes de plata enviados al monasterio de Cáceres, según informa en su *Relación* de viaje (1599-1607), como por el recibimiento constante de fondos para mantenerse: “Todo el tiempo que estuve en Potosí, nunca me faltó limosna de misa, con la cual me sustentaba, porque la limosna de cada misa son dos pesos de plata corriente, que son diez y seis reales” (Ocaña 560).

Ante esta bonanza, no sorprende que, aun cuando recién llegado de Castilla a Perú en 1599 el monje se había quedado sin dinero, apenas un año después, ya instalado en Potosí, pueda hacer desembolsos considerables en los eventos que organiza. Sobre este punto es cauto en el relato, porque al fin y al cabo los fondos recolectados pertenecían a su Casa matriz en la puebla de Guadalupe; pero comete algún desliz. En efecto, enardecido con la narración de la grandiosidad de la fiesta de septiembre de 1600 para celebrar la fundación de la capilla guadalupense en la iglesia franciscana de la Villa Imperial potosina, Ocaña comenta: “Yo gasté aquel día en el refectorio los postres de fructa y de colación, y dulces de cajetas para los cantores y los demás que me hacían merced de venir a celebrar la fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe que movía a todos” (476).

Las relaciones de las fiestas que fray Diego propulsa en Potosí, por dos años consecutivos, y una vez en La Plata o Chuquisaca (hoy Sucre), son relevantes por varios motivos. El primero se liga a su protagonismo como testigo y organizador: “Yo todo trabajé y ordené, hablando y animando a unos y a otros para que sirviesen a Nuestra Señora de Guadalupe, y todo por entablar la devoción suya y para que después de yo partido, hiciesen cada año, como se hace, esta procesión” (Ocaña 588). Al narrar estos fastos podría existir una perspectiva interesada y tendente a la hipérbole, que nos llevaría a desconfiar de su relato suntuoso y triunfante; sin embargo, no debe perderse de vista que, sin ser una de las dos capitales del Nuevo Mundo, Potosí constituye entonces el núcleo de la producción de plata para la Corona. Los señores de minas anhelaban el reconocimiento del poder de la Villa, encaramada en la

altiplanicie, desprovista de vegetación por su altitud, surgida sin gracia, apenas en 1545, al ritmo desenfrenado de las carreras tras el metal precioso; de allí que sus habitantes acaudalados compitieran con Lima y México a través de su recurso más a mano: el lujo.

El segundo motivo de la importancia de estas relaciones festivas supone comprobar que, como en Europa, en el Alto Perú la plaza se articula como *Theatrum Publicum*; tal es uno de los enfoques centrales del ensayo de Tatiana Alvarado Teodorika. La estudiosa boliviana comenta la narración del jerónimo con enfoque en este espacio público, “que revela su auténtico esplendor como formidable escenario” de las justas (282). Ciertamente, con base en la idea del ritual como esfera política para el ejercicio del poder y también en el principio neoplatónico de ver para creer, en el Nuevo Mundo la plaza y sus calles adyacentes se transforman en el teatro barroco del estado (Osorio 180-82).

En tercer lugar, las secciones festivas de la *Relación* de Ocaña forman parte, como apuntó Alvarado Teodorika, del “escaso corpus festivo descubierto y estudiado en esta parte del continente” (280). En su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela realiza descripciones más y menos detalladas de fiestas del XVI y del XVII (en la Primera Parte, Lib. IV, Caps. 1 y 2; Lib. V, Caps. 8 y 20; Lib. VI, Caps. 1, 9 y 10; Lib. VII, Cap. 16; Lib. VIII, Cap. 9; Lib. IX, Caps. 17, 26 y 30; Lib. X, Cap. 1); sin embargo, muchas de sus reseñas se fundan en textos y autores ahora desconocidos (Hanke/Mendoza CXIV-CXIX). Así, como opina la erudita boliviana Teresa Gisbert, las memorias más confiables de festejos en la obra de Arzáns de Orsúa y Vela proceden de las fiestas que el autor presencié en el siglo XVIII (35-37). Con relación a otros tipos de testimonios de los fastos coloniales en la Villa Imperial, merece destacarse de paso un inestimable documento pictórico, si bien del siglo XVIII: la *Entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en la Ciudad de Potosí* (1718), del artista potosino Melchor Pérez Holguín (Gisbert 39-41). De regreso a Ocaña, los lienzos de joyas adheridas, debidos a su creatividad –entre otros los de Potosí y La Plata o Chuquisaca– y las fiestas suntuosas de María de Guadalupe ansiaban dejar, en sus palabras, “memoria viva” en los fieles y en la concurrencia. Su texto deviene otro medio para transponer este recuerdo. Hoy, los capítulos sobre la Villa Imperial y La Plata suponen un recurso invalorable para el estudio del festejo barroco en la Audiencia de Charcas.

## LA FIESTA

Los festejos en honor de la Virgen comenzaron el 8 de septiembre, fecha de la celebración eclesiástica del nacimiento de María, en la iglesia de la Merced, y se extendieron hasta el 4 de octubre, día de la festividad de San Francisco de Asís, en el templo franciscano. De las fiestas marianas mercedarias, desligadas de la imagen de Guadalupe entronizada antes, Ocaña apenas menciona que las hubo. En contraste, escribe mucho más sobre el octavario iniciado una semana después en la iglesia de San Francisco, donde se había levantado en 1600 “sobre el sagrario” (497), con dignidad real, su pintura de la Madona extremeña en el altar mayor. El deslumbrante juego de la sortija se realiza el treinta de septiembre, día de San Jerónimo, el fundador de la Orden a la que pertenecía fray Diego. Así, la fecha apuntala la alianza de las dos órdenes, franciscana y jerónima, a través del altar y del lienzo, respectivamente, de la Virgen de Guadalupe. Para mayor evidencia de este enlace, las fiestas concluyen “el día del seráfico padre san Francisco, patriarca de los pobres” (562).

Ocaña destaca la movilización y el lucimiento de las elites en los eventos de este domingo dentro y fuera del templo franciscano. Las figuras del poder político, religioso y económico se exponen a la estimación del mundo en este teatro de escrutinio público (Osorio 182). En efecto, el fraile resalta la participación de las distintas órdenes religiosas, de los “cantores de la iglesia mayor y ministriles” y del “corregidor don Pedro de Córdoba Mesía, caballero del hábito de Sanctiago, con todo el cabildo y todo el pueblo” (551). El número hiperbolizado de los asistentes –con la reiteración del adjetivo *todo*– y la presencia del corregidor noble, representante monárquico en el espacio potosino –nombrado tres veces en el relato–, confirma el prestigio del festejo guadalupense. Como resultado, esta fiesta opaca la solemnidad mercedaria que fray Diego apenas menciona.

Asimismo, este primer día del octavario se convoca el juego de la sortija, anunciado para el treinta de septiembre, unos quince días más tarde. Después de las ceremonias eclesiásticas, se realiza un desfile a través de la ciudad para proclamar los roles y las reglas principales de las justas. La parada notifica la identidad del mantenedor, figura que podría entenderse como la del retador principal del torneo:

Y desde la iglesia, fue el corregidor a caballo con todo el cabildo y la demás gente de la villa en casa del capellán Alonso de Villalobos, que fue

el mantenedor de la sortija. Y salieron acompañándole con trompetas y chirimías; y le pasearon por las calles de la villa. Y delante del mantenedor, que iba entre el corregidor y los dos alcaldes ordinario[s], iba un mozo de buen cuerpo sobre un caballo bien aderezado a la brida, el cual iba armado de peto y espaldar y celada; y en la mano derecha, una espada desnuda, y en la izquierda, abrazado un escudo, y en él puestos los tercetos de desafío [...]. Y con este orden llegaron a la plaza después de haber pasado las calles. Y fijaron el cartel en un dosel que estaba colgado en las casas de cabildo. (Ocaña 552)

La exhibición pública con las indumentarias elegantes, las monturas adornadas, el acompañamiento musical, la procesión y la escolta caballeresca, el lugar del mantenedor entre los líderes de la Villa Imperial y el destino final del cartel de desafío, un poema de 24 tercetos publicado en la sede del cabildo, ratifican, por un lado, la unión indisoluble de los poderes político y religioso y, por el otro, constatan la categoría de los eventos en el teatro ciudadano.

También en el primer día del octavario se comunican las categorías concursantes y los premios valiosos, alicientes del gran empeño pecuniario, creativo y laboral que emprenden los participantes y sus equipos de ingenios, artistas y artesanos. Para la “mejor invención” se ofrece “una fuente rica de plata”; para el “más galán en cuerpo y librea” se otorgará “una limeta [un tipo de vaso] de plata dorada, muy rica”; para la “mejor letra, conforme a la invención más sutil y conceptuosa, se le dará en premio una taza dorada, muy rica”, y para quien “corriere mejor lanza, francesa o castellana, con todos sus requisitos, se le dará por premio un corte de tela rico” (Ocaña 556). Según Osorio, en calidad de manifestación cultural, el barroco fue principalmente un fenómeno urbano que concebía la ciudad como un espacio cerrado de producción cultural. Uno de los rasgos principales de esta cultura barroca urbana fue su amor por la ostentación, manifestada, como en esta diversión potosina, en vestidos pomposos, despliegue de riquezas, estructuras magníficas, paños drapeados y ceremonias espléndidas (182).

En ocho días de fiestas, dentro y fuera de la iglesia de San Francisco, hubo tañidos de campanas, rezos de salves, un tabernáculo primoroso de seis columnas para asentar la imagen de la Virgen, una misa pontifical –celebrada por Alonso Ramírez de Vergara, obispo de los Charcas (Ocaña 557-58)–, sermones de los mejores predicadores (560-61), gran abundancia de cirios, procesiones tan solemnes “como en día del Corpus” (560), la representación

burlesca de una boda judía (559), “fiestas de plaza por la noche, muy buenas, de toros, y juegos de cañas” (561), otros entretenimientos lúdicos para que las personas de a pie igualmente probaran suerte y, entre otras atracciones, una “justa literaria” con premiación de los dos mejores poetas (561). Ocaña indica que “los tablados de la plaza se quedaron hechos; y se fueron haciendo otros muchos” (561).

La intención inicial del narrador es ser más exhaustivo en el relato de estas fiestas, entre otras razones, porque desea enfatizar que no se diferencian de las peninsulares: “El orden que en estas fiestas hubo fue el siguiente –y pondrelas todas porque, cierto, hubo aquellos días cosas dignas de mandar a la memoria y que, en cualquiera parte de España, parecerían bien–” (Ocaña 562). Al final del capítulo, no obstante, se concluye que termina pormenorizando solo los cuatro actos galardonados en el juego de la sortija. El monje asegura que, si bien se presentaron otros caballeros y ficciones, él escogió los más dignos de contar: “Estas cuatro invenciones fueron las mejores y como tales las he puesto, contando, en particular de cada una, lo que trujo de curiosidad. Y aunque hubo otros muchos aventureros, algunos no trujeron invenciones. Y otras no fueron de tanto aparato como las que he dicho” (587). De ahí que el mismo Ocaña erige la singularidad de cuatro de los cuadros del juego de la sortija en estas fiestas guadalupenses.

## EL JUEGO DE LA SORTIJA

Esta competencia, también llamada *correr sortija(s)*, consiste en ensartar en la punta de una lanza un anillo que cuelga de una cinta, a cierta altura y distancia, mientras se corre a caballo (Covarrubias; *Enciclopedia Universal Ilustrada*). Se trata de un ejercicio ecuestre que exige gran destreza en el manejo de la montura. En este sentido, se asemeja al juego de cañas y a otros lances que demandan el adiestramiento disciplinado del animal antes de la función (Zúñiga y Arista 215-17). Previo al juego de la sortija, se designa un mantenedor. Su rol es “llamar a batalla”, competir con los caballeros que se presentan a desafiarlo y, si pierde, premiar al contrincante.

En el caso potosino, el mantenedor defiende además un pensamiento galante-religioso: “que la Virgen Santísima era la dama más bella, más hermosa, más linda y la criatura más perfecta, fuera de su Hijo, y la que causó mayores efectos de todas cuantas había en los cielos y tierra” (Ocaña 564); dispone de un recinto vistoso: “en medio de la plaza, se plantó una tienda,



toda de damasco carmesí, donde [...] estuviese mientras los aventureros iban entrando en la plaza” (562). También despliega fuera un escudo cuya iconografía y leyendas latinas, seguro aporte de los religiosos consultados, entre ellos Ocaña, cifran para la alta cultura el tema de María como Reina del cielo y de la tierra: “Estaba pintada la imagen de Guadalupe, en un campo azul a manera de cielo, la mitad, y la otra mitad, a manera de un mar, y fijada en el campo azul que parecía cielo, una estrella, y por letra, abajo, en el mar, *Stela maris*, y alrededor del escudo, por orla, una letra que decía *Regina omnium, quae culmina coeli tenet*” (565).

En este torneo potosino de 1601, quienes desafían sustentan conceptos para retar el pensamiento del mantenedor; en otros festejos, al contrario, los cuadros que se exhiben avalan el tema central de la fiesta (Aercke 22). Por ejemplo, en 1608 los jóvenes criollos de Potosí deciden realizar “unas solemnísimas fiestas” el día de Corpus Christi para probarles a los españoles y, en especial, a los vascongados, que, contraria a su opinión desdeñosa, los criollos sí tenían dominio del caballo y “sabían de invenciones curiosas” (Arzáns de Orsúa y Vela 1, 267-77). En consecuencia, las escenas portentosas que dan vueltas a la plaza ocho meses después persiguen aniquilar el menosprecio. Por su gran esplendor, los cuadros flamantes generarían embarazo y turbación en los vecinos; en especial, en los denostadores a quienes iban dirigidas.

Otro detalle es que un jurado observa y enjuicia la actuación de los jinetes. En 1601 el tribunal lo componían “don Pedro de Córdoba Mesía, caballero del hábito de Sanctiago, corregidor de Potosí; el general don Juan de Mendoza; el tiniente y los dos alcaldes ordinarios” (Ocaña 562). Mientras los jueces, encaramados en un tablado, remedan en el escenario de la plaza su posición preeminente en la organización estamental, los representantes eclesiásticos replican esta articulación en la colocación de sus miembros: “El señor obispo se puso en un balcón donde tenía puesto su sitio. Y con él estaban todos los perlados de las órdenes, y los clérigos y frailes sentados por buen orden en unos escaños en la plaza”. Las señoras ricas también ocupan una localización especial: “Y desde el tablado de los jueces se seguía otro grande, donde estuvieron todas las damas y mujeres principales de Potosí” (Ocaña 563). A veces, como en 1608, algunas de ellas reciben en público, de manos de sus galanes, sean pretendientes, prometidos o esposos, los premios que estos logran en las justas (Arzáns de Orsúa y Vela 1, 267-77).

Díez Borque señala que ciertos entretenimientos de las fiestas de relieve eran “específicamente aristocráticos”. Se refiere a los juegos de armas

que “constituían ejercicio de exhibición para la nobleza y espectáculo para el pueblo” (31). Vacíos de connotaciones propiamente bélicas, estos certámenes desplazan su razón de ser del ejercicio de armas en sí y la dirigen hacia el boato. La fuerza física, la pericia del jinete, la destreza con la lanza dejan de ser los valores centrales de estos intérpretes de caballeros que, si en ocasiones podrían gozar de títulos nobiliarios o ser militares, en muchas otras no ostentarían tales posiciones. En el caso potosino de 1601, por ejemplo, la mayoría de los concursantes serían señores de minas y, de hecho, solo el último de los cuatro premios ofrecidos se dedica a la pericia en el correr lanzas. El interés se centra en la magnificencia del mantenedor y de los caballeros desafiantes, en los conceptos que defienden y en lo que se denomina la *invención* del aventurero.

### LA INVENCION

La exhibición del participante en el juego de la sortija halla su engaste en la *invención*. Esta viene a ser el aparato iconográfico y espectacular que engarza el pensamiento del caballero con los recursos plásticos elegidos para transmitirlo y, a su vez, persuadir a la audiencia de su validez. Asimismo, mientras se intenta captar el favor de la concurrencia, debe provocarse el deleite y el asombro. Se supone que el nombre de *invención* proviene de su naturaleza ficción, pero también valdría proponer que, como en la invención retórica, estos actos artísticos requieren enlazar una serie de argumentos, si bien sensoriales y con el predominio de lo visual, para desarrollar un tema.

De allí que el aventurero interpreta un papel según sea el lema que defienda y, para encarnar este rol con éxito, se vale de su invención. Esta combina gestos, vestuario, accesorios, cabalgatas, textos, comparsas, música, danzas, alegorías, carros triunfales, fuegos artificiales y pinturas y esculturas efímeras, entre otros recursos. Los caballeros y sus invenciones respectivas hacen su entrada al escenario de la plaza cuando finaliza la invención anterior. Cada aventurero aspira a lograr una irrupción más apoteósica que las otras apariciones. Por estas razones expuestas, propongo que en el juego de la sortija la invención se configura como un hecho teatral, con el mantenedor como protagonista y los aventureros como personajes secundarios del acto central; sin embargo, cada caballero protagoniza a su vez su propio cuadro. Antes, Alvarado Teodorika arguyó que en la celebración potosina que Ocaña relata “la envergadura de esta teatralidad se evidencia [...] a través del juego de la sortija, sobre todo” (283).

El protagonista de la cuarta invención que se analiza más adelante es el Salvaje de Tarapaya, a quien se identifica también como el “Inga, monarca y rey de los indios” (Ocaña 581). Este personaje obtiene el premio como mejor corredor de lanza. Las otras tres invenciones que Ocaña describe las protagonizan el Caballero del Amor Divino, ganador del mejor vestuario (gala), el Caballero de la Iglesia, victorioso con la mejor sentencia (letra), y el Príncipe Tartáreo, triunfador por “la invención, que fue admirable de buena y muy costosa; y todo tan puntual que causó mucho gusto” (581). Valdría la pena hacer un estudio comprehensivo de las cuatro invenciones y determinar cómo se interrelacionan. Un aspecto muy atractivo es que, como se aludió antes, excepto la cuarta invención, el resto de los cuadros descritos no respaldan la idea del mantenedor. Si bien cada episodio defiende al menos un punto capital del dogma, tres reúnen argumentos para avalar su propio concepto y, simultáneamente, probar su superioridad frente al lema del mantenedor en favor de la Madona de Guadalupe. En esta especie de debate visual, con algunas chispas textuales, cada invención despliega motivos exuberantes y complejos. Más aún, en algunas nociones surgidas en el festejo parecerían retumbar ideas esgrimidas por la Reforma protestante, contrarias a la promoción del culto a María en detrimento de la adoración a Jesús. En un momento álgido del acto, por ejemplo, surge una polémica y, como resultado, el obispo y los teólogos presentes deciden que el Caballero de la Iglesia corra la sortija con el mantenedor, pero no como “competencia y dejado aparte el pensamiento” (Ocaña 573); es decir, que quedaba cancelado el permitir que uno de los conceptos religiosos se impusiera sobre el otro a través del resultado del ejercicio ecuestre.

#### LA OTRA CONQUISTA

Las acciones del cuarto cuadro del juego de armas se inician con la entrada en la plaza de un bando de salvajes. Sus disfraces montaraces y su vida primitiva se denotan en los cuerpos cubiertos de materiales vegetales y en el asimiento de armas rudimentarias. Un objeto importante que esta turba fiera transporta es una gran piedra. Tras los salvajes y la roca entra una sierpe enorme, descrita con alas y pies (un conjunto de individuos, ocultos bajo el cuerpo y la cola de la criatura, le dan vida). El grupo se detiene en medio de la plaza y, a través de pliegos que los hombres primitivos lanzan a los concurrentes, anuncian que la roca oculta “en medio de su dureza, / nuestra ignorancia y rudeza”. Expresan que “aquella peña estaba encantada, y que de allí

había de salir un caballero que en honra de la Virgen había de correr lanzas” (Ocaña 583). Añaden que la liberación del prisionero de la piedra solo puede lograrla una dama sabia.

Mientras los salvajes esperan que aparezca la salvación de su caballero, hace entrada “una multitud de indios de todos los trajes y *ayllos* [linajes] y provincias que hay en Potosí” (Ocaña 583). Además de la indumentaria y los instrumentos musicales propios de cada nación, portan al frente una insignia con la imagen del sol. Más atrás llega montada en un caballo manso “una dama con traje español”, ricamente vestida y adornada, que personifica la Fe. Lleva en una mano una cruz y en la otra un cáliz. Ante la petición de los indígenas de que libre al personaje dentro de la piedra, la Fe les dice que puede hacerlo solo si ellos derriban el estandarte del Sol y, en su lugar, colocan la cruz que ella porta. Los indígenas cumplen con la condición que la Fe les impone. Con la misma cruz que enarbolan, la dama le propina tres golpes a la roca e invoca a la Santísima Trinidad. Tras el incendio apoteósico de la piedra, aparece el Inca sobre un caballo.

Una vez liberado, el Inca se dispone a arrodillarse ante la Fe; pero antes de reclinarse, la serpiente lo engulle. Los indígenas, lanzando gritos de desesperación y recorriendo la plaza con la sierpe, preguntan si hay algún caballero que libere a su señor. La Fe les replica que esta liberación solo es posible si abandonan por completo la adoración del Sol y, en su lugar, se postran ante Santa María de Guadalupe, cuyo retrato se encuentra en una tarima levantada en la plaza. Agrega que deben dirigir su súplica a esta imagen para que la Virgen les envíe “gente que pelease con la sierpe” (Ocaña 584). Después de que tanto los salvajes como los nativos se hincan ante el cuadro, suenan las trompetas y avanza una compañía de doce hombres armados. Preceden estos a otro caballero que “representaba la Predicación” (584-85). Este personaje se enfrenta a la sierpe y la aniquila en un combate de un cuarto de hora. Con un puñal, abre las entrañas de la bestia muerta y saca de ellas al prisionero. Liberado, el Inca abraza al caballero de la Predicación y lo toma como padrino. Acompañados ambos de los salvajes y de los nativos, recorren la plaza a caballo. Luego el grupo se dirige a correr lanzas. Finalmente, el Inca se enfrenta al mantenedor y, para el beneplácito de los indígenas, en una segunda vuelta sale ganador en el juego de la sortija.

Esta secuencia resumida podría leerse como un recuento de la conquista espiritual del Tawantinsuyu que, al mismo tiempo, la promueve. La atención y la empatía de la audiencia nativa se ganan con dos elementos clave. Uno es

su propia participación en el espectáculo. La danza de grupos numerosos de aborígenes de diversas parcialidades, identificadas a través de la indumentaria, los adornos y los instrumentos musicales (“venían vestidos con sus trajes naturales y con tantas plumas, que era cosa maravillosa de ver. Venían tañendo los instrumentos que cada nación usaba” [Ocaña 583]), no solo complace la tradición del baile de distintos colectivos incorporados al ritual en las celebraciones públicas. La comparecencia de linajes y pueblos diferentes afirma la pluralidad de la aquiescencia de los naturales en la irrupción de los personajes foráneos en su mundo, a la vez que autoriza tácitamente la versión histórica tramada en el cuadro.

La Fe se presenta porque los nativos asumen su desvalimiento ante la ignominia con la que se caracterizan por escrito a sí mismos. Son incapaces de librarse de la torpeza encarcelada en el centro de la piedra. Reconocen ante las altas autoridades políticas y eclesiásticas coloniales, apostadas alrededor de la plaza, que únicamente la intervención de una “dama sabia”, en contraposición a su propia ignorancia, podría acabar con el hechizo de la roca que encierra al Inca. Cuando la Fe hace su entrada, la reconocen como la esperada entidad salvadora y sapiente; le dirigen súplicas en lengua vernácula: “Los indios venían diciendo que librase a su rey de aquel encanto, y pidiéndoselo en su lengua con grandes ansias” (Ocaña 583-84). Una vez que la Fe libera al Inca y este pasa de la dureza oscura de la piedra a las vísceras tenebrosas de la sierpe, los indígenas, de nuevo impotentes, con solicitud angustiosa, repetitiva y masiva, recalcan su petición de auxilio para liberar otra vez al Inca.

El protagonismo del Inca es el otro elemento clave para asegurar la empatía nativa con la invención representada. Por la forma como Ocaña se refiere al actor, es seguro que este intérprete no es indígena: “El caballero era buen hombre de a caballo; y así, lo hizo muy bien, y la invención que trujo fue muy ingeniosa” (587). Sea cual sea el origen *étnico* del actor, del que se deduce por su otro nombre que provendría de un lugar próximo a Potosí llamado Tarapaya, la impronta emotiva se consigue, por un lado, exponiendo al personaje como víctima y, por otro, colocando a los naturales en la posición de implorar por su liberación y su vida.

En este sentido, influye también que, hacia el final de la función, el Inca es el único de los cuatro caballeros de las invenciones participantes que supera al mantenedor en el juego de la sortija, lo cual parece complacer a la audiencia nativa: “Y los indios quedaron muy contentos de ver que su rey llevase el premio. Y lo celebraron mucho” (Ocaña 587). Debe destacarse que al Salvaje

de Tarapaya o Inga, monarca y rey de los indios, también lo singulariza el ser el único de los cuatro caballeros beneficiado por la imagen de Santa María de Guadalupe, ensalzada en el escenario. En el contexto de correr la sortija, la Virgen lleva su auxilio, tangible ahora en galardón material, al campo lúdico; antes el Inca, ejemplo para sus súbditos, renuncia a su antigua infidelidad gracias a la intervención mariana: “Por aquesta clara estrella / que hemos visto en nuestro polo, / dejó de adorar a Apolo” (Ocaña 586).

Este Inca no asume la persona de ningún señor en particular. La eliminación de señas concretas de identidad rompe el vínculo espacio y tiempo que se enlazaría con los logros asociados al nombre de algún gobernante específico del pasado prehispánico. Asimismo, evita la evocación de Atahualpa, el último inca, agarrotado por Francisco Pizarro y, para este momento, figura trágica del fin del incario en la memoria colectiva. El Inca de esta invención representa una idea abstracta tanto por “el traje como por las armas y *insignias de todos los Ingas* que llevaba en el escudo” (Ocaña 586; el énfasis es mío). Aun siendo un arquetipo a caballo, se intenta que el personaje evoque emoción suficiente en los indígenas para inspirarles adhesión y restaurar su liderazgo en el escenario.

Este otro relato de la conquista despoja el hecho histórico de su carácter trágico, manifestado en el ámbito cajamarquino. Ya no se trata del encuentro nefasto entre el Inca Atahualpa con su cortejo y Francisco Pizarro con sus hombres en la plaza de Cajamarca. Ahora, los soldados, anunciados jubilosamente con “unas trompetas como de gente de a caballo que va marchando”, aparecen como séquito del Caballero de la Predicación. Su presencia no causa desasosiego, sino alegría: “Entraron en la plaza una docena de hombres de armas, todos con petos y espaldares y morriones, con tan gallardos penachos, que causaba contento vellos” (Ocaña 585). No hay enfrentamiento entre los soldados y los indígenas, por lo que no hay victorias ni derrotas entre los dos bandos. Al contrario, al acompañar al Caballero de la Predicación, los militares, cuyo significado explícito es “la fuerza de España” (585), devienen aliados de los nativos. Todos se convierten en testigos pasivos del combate a muerte donde el recién llegado pugna por liberar al Inca.

La Fe, “una dama con traje español”, exhibe los componentes clásicos de la alegoría que representa la *Fede Cristiana* en la iconografía: una mujer con una cruz en una mano y un cáliz en la otra (Ripa 44). Su personaje se asocia a la Corona castellana no solo por la indumentaria lujosa: “Venía riquísima-mente aderezada con muchas galas”, sino también por su entrada real. Monta una silla de plata sobre un palafrén, un tipo de caballo manso reservado para el

ingreso de los monarcas en las ciudades. Su autoridad y gran poder de negociación y acción son tangibles en el portento de carbonizar la roca, pese a no ser la piedra un material orgánico, amén de lograr el abatimiento indígena del estandarte del Sol. Esta imagen simboliza el dios supremo del imperio inca, según documenta Inca Garcilaso de la Vega sobre la religión de sus antepasados: “No adoravan otros dioses sino al Sol” (76).

Ocaña se limita a identificar en el relato al Caballero de la Predicación a través de las armas y la función que desempeñan en tierras de idolatrías: “Traía lanza para herir con la palabra divina, que corta más que todo cuchillo de dos filos, conforme lo del Apocalipsi[s], y adarga para reparar los golpes de los argumentos de los herejes y de las bárbaras naciones” (585). Esta descripción belicista corresponde a los atributos del jinete del caballo blanco del *Apocalipsis* 19:12, cuyo nombre es el Verbo de Dios:

Entonces vi el cielo abierto, y había un caballo blanco. El que lo montaba se llamaba Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y pelea. Sus ojos eran como llama de fuego, en su cabeza tenía muchas diademas y tenía escrito un nombre que ninguno conocía sino él mismo. Estaba vestido de una ropa teñida en sangre y su nombre es: La Palabra de Dios. Los ejércitos celestiales, vestidos de lino finísimo, blanco y limpio, lo seguían en caballos blancos. De su boca sale una espada aguda para herir con ella a las naciones, y él las regirá con vara de hierro. Él pisa el lagar del vino del furor y de la ira del Dios Todopoderoso. En su vestidura y en su muslo tiene escrito este nombre: Rey de reyes y Señor de señores.

La presencia de esta intimidante entidad apocalíptica en la invención apunta hacia implicaciones diversas que no se pueden analizar aquí. Por lo pronto, señalo lo más evidente, y es que el arribo del Verbo de Dios no implica paz; de ahí que la violencia de la Conquista se ratifica como el método legítimo de encarar y vencer el monstruo de la infidelidad. Si bien en su entrada el Caballero de la Predicación, alegoría del Verbo de Dios, no tendría sangre en la indumentaria, estas manchas debieron aparecer durante la batalla prolongada que sigue contra la sierpe, símbolo de la presencia del demonio en el Nuevo Mundo: “Y a cada golpe y bote de lanza que le daba por aquellos ijares a la sierpe, vertía tanta sangre de las tripas que tenía encubiertas, que todo el suelo estaba teñido. Y algunas veces echaba unas espadañadas de sangre, que verdadera sierpe parecía” (Ocaña 585-86).



## LA PEÑA CARBONIZADA

En las campañas de extirpación de la idolatría, se puso gran celo en descubrir las huacas u objetos sagrados de los indígenas a lo largo y ancho del territorio virreinal. En su *Extirpación de la Idolatría en el Perú* (Lima, 1621), el visitador jesuita Joseph de Arriaga apunta, basado en sus pesquisas, que los nativos adoran “algunas piedras muy grandes” (21). En 1571, el licenciado Polo de Ondegardo lamenta de manera reiterativa que permanezcan “en pie los cerros, collados, fuentes, manantiales, ríos, lagunas, mar, angosturas, peñas, Apachitas y otras cosas así, cuya veneración aún dura todavía”. Avisa que en beneficio de la conversión de los andinos “es necesario que haya mucha vigilancia para desterrar de sus corazones esta impía veneración” (43). Asimismo, el padre Cristóbal de Molina informa en su *Relación de las fábulas i ritos de los ingas*, compuesta hacia 1575-1583, que los neófitos rendían un culto muy especial a la huaca Huanacari o Guanacari. Creían que esta deidad era un hermano de Manco Capac, el fundador mítico de la dinastía incaica, convertido en piedra (77-78; 97-99 y 101; MacCormack 102). Polo de Ondegardo avisa que a esta roca “hacían gran veneración” (11). Cristóbal de Albornoz, el visitador que de 1569 a 1571 “encabezó la represión antiidolátrica contra la insurrección religiosa llamada *taqui onqoy* o *taqui ongo* en las provincias de los soras, apcaras y lucanas” (Duviols 147), advierte en concreto del territorio de los aimaras, que nos incumbe más en este trabajo, la reverencia religiosa a la “Aycho guaca, de los dichos indios aymaraes [...], una piedra qu'está en un llano a los pies de la dicha guaca Supaura” (181). Ante estas evidencias etnográficas, no extraña que en la invención festiva el objeto elegido para representar el tenaz estado idolátrico de los aborígenes sea un “un gran peñasco” (Ocaña 581).

¿Cuál es la importancia de que “toda la peña se convirtió en fuego” (Ocaña 584) luego de que la Fe golpeará la roca con la cruz invocando a la Santísima Trinidad? La respuesta nos la da el extirpador Cristóbal de Albornoz. En el capítulo titulado “La orden para destruir y descubrir todas las guacas” de su *Instrucción*, compuesta antes de 1581 (Duviols 141), el asesor de curas insiste en que no basta con enterarse de la existencia e identidad de las mismas, sino que había que hallarlas y aniquilarlas delante de los creyentes: “Después de sabidos los nombres de las guacas y de los lugares, no se han de satisfacer sin verlos por los ojos e allí deshacerlas, si no fueren portátiles, para que delante del pueblo se quemen. Porque la comunidad tiene en poco la guaca que una vez fue vencida, que llaman ellos atisca” (196). Así, la gran piedra ficticia que los salvajes colocan en el centro de la plaza de Potosí entraña



un elemento con significado sagrado en la cultura andina. El artificio hace extensiva la instancia particular de esta peña a la creencia panandina en ciertos elementos similares del paisaje sagrado. El encierro del Inca en su interior podría evocar la desaparición mítica de Huanacari, el miembro de la estirpe fundacional inca metamorfoseado en piedra. Que la roca se queme en público derrota el objeto místico al convertirlo en *atisca*. Según las averiguaciones de Albornoz, la roca se desacralizaría y perdería su poder frente a sus creyentes, por haber permanecido inerte ante las llamas. Sin consecuencias cósmicas palpables, este mismo tratamiento se le da a la efígie de la antigua deidad suprema: “La dama tomó la imagen del Sol y la arrojó en el fuego” (Ocaña 584).

#### SANGRE DE DRAGO

Con respecto a la presencia de la sierpe en las fiestas andinas, la antropóloga Thérèse Bouysse-Cassagne arguye que los mismos indígenas incorporaban serpientes en los festejos coloniales en la forma de dragón o de tarasca, con lo que en apariencia seguían una costumbre española (415). El monstruo es ciertamente ubicuo y lo identifican Pérez del Campo y Quintana Toret en las festividades malagueñas del XVII con morfología variante, entre ella la de dragón: “La Tarasca y su séquito grotesco de enanos y gigantes, elemento profano y cómico de difícil interpretación, pero que desempeñaba una función precisa en la fiesta sagrada, quizás heredada de remotas tradiciones culturales” (68). Por su parte, César Oliva, quien considera “la función de Tarasca” una de “las partes más *dramatizadas* de la fiesta”, la documenta mucho antes, en las fiestas de Corpus Christi en 1472, en la región de Murcia, con el nombre de *drago* o *dragón*. Además de aportar ilustraciones de 1663, 1667 y 1669 de este monstruo alado y con pesuños, afirma sobre su connotación: “La Tarasca simboliza, en cierta forma, «la culpa», «el mal» o «el demonio», en contraposición a «el bien» que representará, a continuación, la Eucaristía” (103-06).

En el área andina, como se indicó antes, Bouysse-Cassagne alude a que los nativos incorporaron la serpiente en la fiesta colonial en su morfología hispánica de dragón o de tarasca. Con este disfraz oportunista, aceptado desde la mirada cristiana por su representación del pecado y del diablo, los andinos revitalizaban furtivamente “una vieja historia mítica vivida y consignada en los *taquis*, que eran sus cantos épicos y religiosos” (415). El extirpador Cristóbal de Albornoz, en efecto, alerta a los religiosos sobre “otro género de guaca qu’es cierto género de culebra de diferentes hechuras. Las adoran y sirven

[...]. Nómbranse machacuay y amaro. Estas, cuando pueden ser habidas vivas [‘capturadas’], las meten en tinajas grandes y las sustentan muchos años con sangre de coyotes y con yerbas, y les hacen muchas fiestas y sacrificios” (175). Todavía en la actualidad Bouysse-Cassagne descubre el tema de la serpiente en las máscaras de los diablos de Oruro, en Bolivia. Admite que no puede afirmar si el motivo proviene hoy de los *taquis* incaicos o del repertorio infernal hispánico. Piensa más bien que quizás sea un homenaje al reptil como acompañante del dios Wari, presunta deidad de los urus, “a quienes se sigue rindiendo culto al final del Carnaval” (415).

De vuelta a la época colonial, propongo que en el cuadro que nos ocupa no hay espacio para el culto disimulado del reptil mítico. Lo obstaculizan el dramatismo de la pugna mortal entre la serpiente y el Caballero de la Predicación y, sobre todo, la estratagema del engullimiento del Inca. Este artilugio trabaja como un resorte emocional que asocia el reptil alado con el mal. La reacción inmediata de los indígenas cuando el animal se traga al Inca parece demostrar esta afirmación: “Los indios levantaron grandísimo alarido y voces, como pesándoles de que su rey había sido libre del encanto y de aquel engaño y peligro en que estaba y le había sucedido otro mayor que era quedar enterrado en las entrañas de aquella serpiente y demonio” (Ocaña 584). Me pregunto si la insistencia de la sangre en la composición de la serpiente potosina (“Llevaba por la parte de adentro, por los costados, unas tripas grandes de vaca como morcillas llenas de sangre” [Ocaña 583]) se relaciona en parte con el método de alimentación de la *machacuay* o *amaro*, descrito por Albornoz.

Para concluir, retorno a la propuesta anterior de que la cuarta invención de la fiesta potosina de 1601 configura una narrativa sobre la historia de la implantación del catolicismo en los Andes. Esta ficción se ajusta al concepto de colonización de lo imaginario de Serge Gruzinski en cuanto intenta transformar en el sujeto indígena la perspectiva de interpretación de su historia, de sus tradiciones y en síntesis de sí mismo. El argumento del cuadro es de gran alcance temporal. Al inicio, los 24 salvajes, armados de mazos y vestidos con elementos vegetales, están pensados para remitir a la audiencia a una etapa remota de la existencia andina anterior a la expansión incaica. Su primitivismo es evidente no solo en los cuerpos mohosos (o con moho, como los describe el texto), sino en la roca que transportan: especie de unidad demoníaca donde la piedra y el Inca, entidad político-religiosa, se subsumen en síntesis de la idolatría.

Los indígenas de diversos pueblos y linajes que aparecen luego en el escenario aluden a la etapa del dominio inca y de la imposición del culto solar.

La llegada de la Fe significa el arribo de los conquistadores con los primeros misioneros destinados a introducir el cristianismo, abolir la adoración al dios Sol y demoler el poder de las huacas. Estas tres empresas las ejecuta la “dama sabia” vestida de española en tres acciones simbólicas correspondientes: primero, enarbola la cruz y el cáliz; luego, toma la imagen del sol y la lanza al fuego y, por último, quema la peña.

Finalmente, la llegada del Caballero de la Predicación alude a la expansión de la palabra de Dios a través de los religiosos. El combate contra la serpiente transmite la idea de que la fe no es suficiente, pues el demonio infatigable atisba con constancia. Así lo prueba la metáfora del Inca recién convertido a la nueva religión, a quien de súbito la serpiente, símbolo del diablo, priva de la luz de la Fe, sumergiéndolo en sus fauces tenebrosas. El rol libertador del Caballero de la Predicación sanciona la presencia de los monjes como guerreros del Verbo en el Nuevo Mundo. Satanás se mantendrá a raya mientras estos, los verdaderos caballeros de la Palabra, batallen con él esgrimiendo las armas de la evangelización y la vigilancia del cumplimiento del dogma cristiano. La oración de los indígenas es otro agente cómplice del cambio que se avecina. Postrados ante la imagen de la Virgen de Guadalupe, sus plegarias producen la salvación del Inca, encarnada en el *alter ego* escénico del clero: el Caballero de la Predicación. Así, María queda instaurada como auxiliar de los sacerdotes en el antagonismo contra la abominación.

“Las *invenciones* y las *ficciones* son, entonces, parte del arsenal de la actividad simbólica que se ha empleado para apoderarse del mundo” escribe Iris Zavala en su introducción al libro *Discursos sobre la ‘invención’ de América* (3). Sin aludir al tipo de invenciones estudiadas aquí, la oración sintetiza el vigor de las representaciones en sus distintas modalidades para la imposición de regentes y valores imperiales, y su efectividad para prohibir la convivencia armónica de distintas visiones cósmicas en el territorio colonizado. En el proyecto teológico de salvar las almas de los nativos, probar la superioridad de la religión católica es un imperativo. Si se consigue esta meta, ya cristianizados, como explica MacCormack, los pobladores andinos dejarían de sentirse atraídos hacia el mundo del Inca y de sus dioses. Con el abandono de la resistencia religiosa, se dispondrían sumisos a aceptar, además, la estructura de poder político y económico que pertinazmente se busca instaurar con bases definitivas (101).

Poco ligado a la letra, el contexto festivo conforma un espacio donde confluyen con vigor una pluralidad de discursos que, en esta instancia, traban con

impacto razones de peso para la conversión cristiana y configuran una versión no escrita del advenimiento de la conquista. Los gestos, las acciones, las imágenes y las palabras producen un relato de los sucesos muy distinto al circulante en la oralidad andina y al registrado en las crónicas, relaciones y otros documentos coloniales. Junto a la enajenación implicada en el apartamiento forzoso de los amerindios como lectores y redactores de la producción textual de la historia, la fiesta supone otro método alienante de alcance masivo y una experiencia cultural europeizante. En cuanto a los objetivos prácticos en favor de la asociación guadalupense de los franciscanos y los jerónimos, el festejo al parecer logró su cometido: “Fue tanta la devoción que los indios cobraron con Nuestra Señora de Guadalupe, que le llamaban la Gran Chapetona, que quiere decir la Señora nueva en la tierra. Y viendo que los españoles la celebraban con tantas fiestas, decían que aquella Señora era más linda que las demás” (Ocaña 586).

Salta a la vista que la invención analizada del juego de la sortija constituye un espectáculo urbano de naturaleza teatral por sus personajes, su trama, su acción y hasta algunas palabras articuladas o echadas en volantes al aire libre. Como sucede en presencia de un drama, los hechos representados impresionan el espíritu, promueven ideologías, refieren historias, estimulan sentimientos y sitúan a la audiencia en otra realidad. ¿Olvidarían entonces los indígenas por el instante de la función el inhumano trabajo en las minas argentíferas del Cerro Rico, la bestia real e inmediata que esperaba sedienta de sangre a muchos de ellos? ¿Se elevaría al menos en algunos momentos su alegría? Esperemos que sí, no en vano la fiesta se daba en Potosí, la ciudad más elevada del mundo.

#### OBRAS CITADAS

- Aercke, Kristiaan P. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State University of New York, 1994.
- Albornoz, Cristóbal de. “Instrucción para descubrir todas las guacas del Piru y sus Camayos y Haziendas”. Ed. Pierre Duviols. *Fábulas y mitos de los incas*. Eds. Henrike Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989. 161-98.
- Alvarado Teodorika, Tatiana. “De las fiestas que destaca fray Diego de Ocaña en su relación: la Plaza como epicentro de la celebración”. *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2007. 279-87.

- Arriaga, Pablo de. *La extirpación de la idolatría en el Perú*. Lima: Sanmartí, 1920.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Eds. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. 3 vols. Providence: Brown UP, 1965.
- Bonet Correa, Antonio. "La fiesta barroca como práctica del poder". *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. 43-84.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse. "El carnaval de Oruro: la Virgen del Socavón, el diablo y el otorongo de la mina". *El mundo festivo en España y América*. Comp. Antonio Garrido Aranda. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005. 405-25.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.
- Díez Borque, José María. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Hispanoamérica*. Dir. José María Díez Borque. Madrid: Ediciones del Serbal, 1986. 11-40.
- Duviols, Pierre. "Introducción". Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz. *Fábulas y mitos de los incas*. Eds. Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989. 135-59.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. 70 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1908-1933.
- Gisbert, Teresa. *La fiesta en el tiempo*. La Paz: Unión Latina, 2007.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hanke, Lewis, y Gunnar Mendoza. "Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela: su vida y su obra". Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. 3 vols. Providence: Brown UP, 1965. XXVII-CLXXXI.
- MacCormack, Sabine. "Religion and Society in Inca and Spanish Peru". *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Eds. Elena J. Phipps, Johanna Hecht, y Cristina Esteras Martín. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 101-13.
- Molina, Cristóbal de. "Relación de las fábulas i ritos de los ingas". Ed. Henrique Urbano. *Fábulas y mitos de los incas*. Eds. Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989. 47-134.

- Ocaña, Diego de. “*Memoria viva*” de una “*tierra de olvido*”: *Relación del viaje al Nuevo Mundo de 1599 a 1607*. Ed. Beatriz Carolina Peña. Barcelona: CECAL/Paso de Barca, 2013.
- Oliva, César. “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco: algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia”. *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Hispanoamérica*. Dir. José María Díez Borque. Madrid: Ediciones del Serbal, 1986. 97-114.
- Ondegardo, Polo de. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas por el licenciado Polo de Ondegardo (1571), seguidas de las Instrucciones de los Concilios de Lima*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí, 1916.
- Osorio, Alejandra B. “The Ceremonial King: Kingly Rituals and Imperial Power in Seventeenth-Century New World Cities”. *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Eds. Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González. England: Ashgate, 2015. 177-94.
- Peña, Beatriz Carolina. *Fray Diego de Ocaña: olvido, mentira y memoria*. Alicante: Universidad de Alicante, 2016.
- Pérez del Campo, Lorenzo, y Francisco Javier Quintana Toret. *Fiestas barrocas en Málaga: arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1985.
- Ripa, Cesare. *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino: Notabilmente accresciuta d’Immagini, di Annotazioni e di Fatti dall’ abate Cesare Orlandi*. 3 vols. Perugia: Piergiovanni Constantini, 1765.
- Vega, Garcilaso Inca de la. *Comentarios reales de los incas*. Ed. facsimilar preparada por Miguel Ángel Rodríguez Rea y Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Universidad Ricardo Palma/Biblioteca Nacional del Perú/Academia Peruana de la Lengua, 2009.
- Zavala, Iris M. *Discursos sobre la ‘invención’ de América*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992.
- Zúñiga y Arista, Gregorio de. *Doctrina del cavallo y arte de enfrenar, dedicada al serenísimo señor don Juan, príncipe de Portugal y del Brasil*. Lisboa: Valentín de Acosta Deslandes, 1705.